

洗星海 武漢から延安へ ～＜生産大合唱＞の成立まで～

著者	平居 高志
雑誌名	集刊東洋学
巻	110
ページ	61-81
発行年	2014-01-31
URL	http://hdl.handle.net/10097/00132727

冼星海 武漢から延安へ

『生産大合唱』の成立まで

平 居 高 志

一 はじめに

私は前稿で、「人民音楽家」と呼ばれ、現代中国で最も有名な作曲家の一人・冼星海（一九〇五—一九四五）が留学先のパリから帰国した後、上海と武漢を中心に活動していた時期（一九三五—一九三八）の事跡を考察した。

61 冼星海 武漢から延安へ（平居）
その中で、一九三八年一〇月、武漢が日本軍に陥落しそうになり、武漢在住の知識人が国内各地に離散した際、冼が延安に向かったのは、冼の創作環境を保障し、魯迅芸術学院の教育力向上を目指すと共に、冼の政治姿勢に対する信頼感の不足から、延安の雰囲気の中でその政治的成長を促そうという共産党の配慮があったことを指摘した。延安に着いた冼は、共産党の期待と試験とにどのように応えたのか。それについて、まず本稿では創作活動を中心に考察しようと思う。しかし、このような小論で、その全貌を論

じることはできないので、本稿では特に、冼が生み出した「大合唱」という様式による最初の作品、「生産大合唱」が書かれるまでについて検討する。

なお、日中で書かれた三種類の冼星海伝のうち、馬可によるものと岩崎富久男氏によるものは、執筆者の逝去によつて未完に終わり、共に冼の活動で最も重要な延安時期以降を欠いているし、唯一完成した秦啓明によるものは、戴鵬海が詳しく指摘するとおり考証が杜撰に過ぎる。⁽¹⁾⁽²⁾⁽³⁾音楽史においてはそれなりの分量で描かれており、膨大な量の論文も書かれてはいるが、残念ながらそれは冼の代表作「黄河大合唱」に著しく偏っていて、経時的な把握が為されていない上、冼星海に対する政治的立場からの評価が先行し、実証的でないという恨みも残る。

同	六〇小節以下の曲	二九
同	九〇小節以下の曲	一一
同	九一小節以上の曲	四

洗は一九三七年八月二〇日に、上海在住の演劇人が抗日を軸として共同するために作った上海戯劇界救亡協會が組織した、上海救亡演劇隊第二隊に参加して上海を離れ、内地で宣伝活動に従事した後、一〇月に武漢に到着した。^②この二ヶ月間に作られた曲は伝えられていない。

右を一見して分かるとおり、全体として短い斉唱の曲が多い。それは、音楽教育を受けたことのない一般大衆を対象とするという救亡歌詠運動の性質に基づく。それらは全て抗日に向けて情報を伝え、士気を高めるという目的の一貫性こそあるものの、基本的には独立したバラバラの曲である。洗は、上海時代に映画や話劇の音楽作りに携わっていて、例えば、話劇「復活」、映画「夜半歌声」には各三曲など、一つの作品に対して複数の曲を作っているが、これらとて、一体として構想しているわけではない。

上海時代と武漢時代を比べてみると、武漢では、斉唱、独唱という単旋律の曲が少し減って、その分、二部以上の合唱曲が増えていることが分かる。「雑記」で洗自身が言うとおり、上海では救亡歌曲の他に、児童歌曲や叙情歌曲

も作っていたが、武漢では、そのほとんど全てが救亡歌曲になったという内容上の変化もあった。伴奏付きの曲は減ったが、小節数を目安に考えるに、曲の規模は平均して少し大きくなった。しかし、一つのテーマによる単一楽章の曲では、表現できるものにも自ずから限界がある。

そんな中にあつて、唯一目を引くのが、一九三八年七月に武漢で作られた「闘争就有勝利」^③である。これは、「血債」「偷襲」「遺囑」という三つの部分から成る。洗自身によつて「声楽套曲」という他には例のない分類が為されていることも目を引く。含まれる三つの楽章は、一部混声四部合唱で各一〇〇小節以上、合計三五〇小節あまり、ピアノ伴奏付きという突出した規模を持つものであつた。

作詞者は侯唯動（一九一七―二〇〇五）。洗に侯の詩の存在を知らせ、作曲を勧めたのは、一九三八年の武漢で、国民党軍事委員会政治部第三厅第七処第三科的顧問的立場にあり、対敵工作に携わっていた日本人・鹿地亘であつた。鹿地は同じ第三厅で第六処に所屬し、音楽による宣伝工作に当たっていた洗星海を、胡風の紹介で知った。彼は、胡風が主編集を務めていた文芸雑誌『七月』を洗に手渡し、そこに掲載された「闘争就有勝利」の作曲を求めたという。^④

全集編注によれば、全部で八節から成る詩の中で、五つ

は音楽にしにくかったため、洗は三つにだけ曲を付けた。⁽¹⁶⁾

この曲の手稿には、「一九三八年七七号于漢口曇華林、紀念抗戰周年（一九三八年七月七日に漢口の曇華林で書き、抗戰一周年を記念した）」とある。「曇華林」とは、第三庁の所在地である。しかし、洗の「日記」九月二〇日の条に「遺囑」を書いているとの記述が見られるため、七月七日の時点で三曲を書き上げてはいない。三曲の完成がいつになったかは分からない。七月七日に書いたというのは、日中開戦一周年を意識した形式的表現に過ぎないだろう。

「雑記」によれば、八曲全てが完成したら、依頼者である鹿地亘に贈るつもりだったため、「血債」が張曙によって音楽会で歌われただけで、他は発表されることがなかった。残りの詩は、一九三八年一月一九日に、延安で空爆に遭った時に失われた。

洗の意識としては未完だったこともあり、発表も一部しかされなかったのに他に影響を与えることもなく、音楽史家たちもその意義に言及することはない。

しかし、洗自身は「雑記」の中で、「本来は大合唱（本来は大合唱だ）」と書いている。本稿第四章で論ずる「生産大合唱」など、洗が延安時代に創始した「大合唱」様式の曲が書かれた後で、「闘争就有勝利」が「大合唱」となるべき曲であったと言ふことの意味は大きい。加えて、洗

は、武漢時代に作った二〇曲をまとめて「抗戰歌集」作品第四号とし、そこに「闘争就有勝利」を含めたにもかかわらず、この曲を単独で「第三歌集」作品第一号としている。つまり、この曲には、重複して二つの作品番号が与えられていることになる。このような例は他にない。洗の作品番号は、作曲の時ごとに楽譜に書かれたのではなく、「雑記」の中にのみ書かれているので、混乱は起こりにくい。

洗の作品番号は、第二六番までしかない。もともと、洗が作品番号を与えた曲の中には現存していないものも含まれている上、欠番もあり、番号の順序なども含めてよく分からない点が多いのだが、作品番号付きの歌集に含まれる曲をばらばらに救えたとしても、現存する作品の中で番号が与えられたものは五〇曲ほどに過ぎない。そのことを考えた時、「闘争就有勝利」に二つの作品番号が与えられているのは、先の「本来は大合唱」という発言も合わせて考えると、仮に間違っていたとしても、洗がその作品に特別な意味を見出していたことの表れだと考えられる。

「闘争就有勝利」は、洗の作曲史において、後の「大合唱」の先駆となる重要な曲である。この曲によって、洗は短小平明な歌曲から一歩進んで、複数の楽曲を組み合わせ、豊かな内容と高い芸術性を持つ独自の「大合唱」への道を開いたのである。

三 「軍民進行曲」^①

「日記」によれば、洗星海は、一九三八年一〇月一日に陥落の危機が迫った武漢を離れると、四日朝に西安に着き、そこで約一ヶ月間滞在の後、十一月一日に西安を發つて、三日に延安に到着した。解放区における芸術文化の中心であり、武漢にいた洗に教授としての招請状を送った魯迅芸術学院（以下、魯芸と略）は、早速「音楽高級班」を作つて、洗を作曲指揮の教員とした。

魯芸でも、まずは武漢までと変わらない、短小な救亡歌曲の作曲が行われた。ところが、延安到着後七番目の曲として書かれたのは、「軍民進行曲」という歌劇であつた。これは、それまでとは全く違う規模の作品である。簡単に構成を記するなら、以下のとおりである。

第一幕第一場 前奏曲（二〇〇小節）

本編（七六九小節）

第二場 前奏曲（二〇三小節）

本編（六九四小節）

第二幕

前奏曲（五一小節）

本編（七二〇小節）

登場人物 一〇名（男七、女三）

伴奏 管弦樂（笛、ハーモニカ、オルガン、ヴァイオリン、二胡、三弦、六弦琴、中国の打楽器六種）

共產党地区の文化・宣伝活動に最初に歌劇が登場するのは、一九三三年頃、まだ共產党の本拠地が江西省瑞金にあつた時期のことである。ただし、それらが、どれだけ今日の意味での「歌劇」であるかは分からない。楽器はほとんどなかったし、アリアに相当する歌の部分も、既存の曲に他の歌詞を当てはめたものだったりしたようである。

共產党はこの後、国民党による激しい攻撃の中で長征を開始するので、歌劇の創作は中断を余儀なくされる。それが再開されたのは、一九三七年に共產党が延安に到達し、安定を得て、一九三八年四月に芸術文化の拠点となる魯迅芸術学院が成立してからのことであつた。

江西ソヴェト区には、音楽の専門教育を受けた人間はほとんどいなかったが、延安には、主に上海で教育を受けた音楽の専門家が何人かいたため、高度な発展を遂げる条件が、以前よりも整っていた。一九三八年七月七日、盧溝橋事件（日中開戦）から丸一年が経つたこの日、上海国立音楽専科學校に学んだ魯芸教員・向隅の作曲による延安で最初の新作歌劇「農村曲」が初演された。「軍民進行曲」はそれに続く延安での歌劇第二作となる。

洗は、かなり以前から歌劇を作曲することについての問題意識を持っていた。武漢にいた一九三八年初、洗は「救亡歌詠運動和新音樂的前途⁽¹⁹⁾」という文章の中で、今後の課題として、三番目に以下のような指摘をしている。

希望有歌劇の產生、那種新歌劇是根拠民歌、具有新的形式和技巧、併且有最豐富的内容……但它併不是中國現在的京劇、也不是歐西的大歌劇、而是努力產生另一種的新歌劇（歌劇の誕生を希望する。その歌劇は民歌に基づき、新しい形式と技巧を備え、しかも最も豊かな内容を持つものだ。しかし、決して中国に今ある京劇でも、ヨーロッパの大歌劇でもない、別種の新しい歌劇を頑張って生み出すのだ）。

ここで洗が旧社会の歌劇である京劇や、ヨーロッパ歌劇を否定し、民歌に基づく新しいスタイルの歌劇の創出を訴えているのは、「軍民進行曲」にまっすぐ繋がる問題意識である。しかし、洗は、そのような問題意識を持ち続けた結果として、独自に新歌劇の作曲に着手したわけではない。洗の「日記」によれば、一九三八年二月一九日朝に魯芸音楽系の教員であつた向隅に呼ばれ、午後彼に彼の自宅に行くと、主任の呂驥、教員・杜矢甲、學員・李煥之、安波がいた。向と洗を合わせた六名で歌劇問題についての討論が始まった。詳しいことは書かれていないが、「結果推我

一箇人執筆写！（最終的に私が一人で書くよう勧められた）」という結論から考えるに、この時、既に完成していた天藍、安波、韓塞、王震之の四人の合作による「軍民進行曲」の脚本に、一体誰が音楽を付けるかというのが中心となる問題だったことは間違いない。

さて、作曲者の決定に関し、「一人で」といえば当然のことを、しかもわざわざ最後に「一」を付けて書いていることの意味は小さくない。これは、当時の解放区に「集体創作」を奨励するという思想があつたからである。

例えば「農村曲」の場合、脚本は李伯釗、音楽は向隅が担当したが、他に温濤、潘建、呂驥、李麗蓮、程安波、高敏夫が参加しての「集体創作」であつた。⁽²⁰⁾そして、「軍民進行曲」も、脚本は四人による合作だったので、脚本においては「集体創作」であつた。

「集体創作」、すなわち複数の人間による創作という考え方は、歌劇同様、共產党根拠地が江西省にあつた時期に、当時の教育部長兼芸術局長・瞿秋白が盛んに訴えた創作スタイルであつた。例えば、瞿は「集体創作不但能多產生劇本、同時能很快地提高每箇同志的写劇水平⁽²¹⁾」（集体創作は単に多くの脚本を生み出せるだけでなく、同時に早く仲間の子のレベルを高めることができるものだ）」と語り、「你們会写字的要帮助那些不会写字的同志唱歌、写戲。我們沒

有作家、戲劇家和作曲家、但我們可以搞集体創作、可以向山歌、民歌學習、把群眾中好的東西記錄下來……（君たち字を書ける者は、字を書けない仲間が歌や劇を書くのを手伝わなければならない。私たちに専門の作家、劇作家、作曲家はいないが、私たちは集体創作を行うことができ、民謡や民間歌曲に学び、群衆の中のよいものを記録できる。）と語る。つまり、集体創作の意義とは、瞿によれば、以下の各点である。

- ① 一人で作るよりも多くの作品を作ることができる。
- ② 各人の創作能力を急速に高めることができる。
- ③ 欠けている能力を、お互いに補い合うことができる。

また、秋吉久紀夫氏は集体創作を、一人の人間の体験を他へと拡大し、人と人との連帯を強めるために採用された方法であると指摘する。

これらには、戦争では常に集団的力量が問われる上、生活が逼迫していて人材を育てる余裕がないことや、刻々と変化する情勢を作品によって民衆に伝えるため多作が求められたという、共産党根拠地独特の事情が表れている。

そもそも芸術というのは、一般に作者の個性の表現であるが、救亡音楽に代表される宣伝用の文芸は、そのような芸術のあり方と必ずしも一致するものではない。少しでも多くの人々に受け入れられることが必要であり、そのため

には、より多くの人々の意見とアイデアが反映された作品の方がいい、ということになる。そのため、解放区では、長征を経て延安に至り、専門教育を受けた知識人を集めてなお、個人ではなく、集団による創作が推奨された。その結果として「農村曲」が集体創作され、「軍民進行曲」も脚本は集体創作されたのである。

この後も含めて、集体創作のメンバーの一人として洗が名を連ねている例は皆無である。洗が近代的芸術家であれば、音楽（芸術）を個性の表現として考え、集体創作を拒否していたことも考えられる。しかし、洗は、例えば次のような言葉を残している。

中国的民歌不是從天上掉下來的、它是從歷代的祖先口裏傳出來、經過許多人的長期集体創作、經過許多人的吟唱和表演或改正而留存下來、它是、一切民族藝術的泉源。（中國の民歌は天から降ってきたものではなく、祖先が口承してきたものであって、多くの人の長期にわたる集体創作を経、また多くの人が歌ったり演じたりし、書き改めることを経て、大切に守ってきたものであり、民歌は「あらゆる民族芸術の源」なのだ。）

ひとつの場所で一緒に創作をしなくても、多くの人のアイデアが詰め込まれていれば、それは集体創作になる。だから、口承で歌い継がれてきた民歌などは、集体創作作品

となるのである。そして、六六頁で見た武漢時代の歌劇に對する問題意識にも表れていたとおり、洗は、少なくとも「軍民進行曲」作曲の一年前の時点で、民歌を音楽に取り入れることについての強い問題意識を持っていた。

また、洗は、曲を作った後、自ら歌って人に聞かせ、その曲についての意見を積極的に求めたことが、数多く伝えられている²⁹。第三者の意見を聞いて、音楽に修正を加えるというのは、正に集体創作的な手法である。

つまり、集体創作という看板を掲げてこそいかなかったが、民衆に受け入れられる音楽作りをする必要性から、洗は先人の知恵の集積とも言うべき民歌を利用し、人の批判を求めることで、實質的に集体創作を実現させていた。大切なのは形式的に「集体創作」を採用するかどうかではなく、大衆化と質的向上を実現させられるかどうかということであり、それについての洗の意識は決して低くはなかった。

さて、少なくとも大きな作品については、集体創作が基本となり、洗自身も決してそのようなやり方に否定的だったわけではないにもかかわらず、人々は、音楽を洗一人に委ねた。その理由については、二つのことが考えられる。

一つは、洗の経歴と実力を特別視したということである。一九三八年の延安で、ヨーロッパへの留学体験を持っていたのは洗だけだった。多くの西洋音楽に触れ、フランス楽

壇の大御所・デユカに学んだ経歴は、他の人々にとつては仰ぎ見るような思いにさせられるものだっただろう。あくまでも「当時の延安で」という限定ではあるが、その音楽的能力は傑出していたはずである。その能力を尊重した結果として、「一人で」という提案になったと考えられる。

もう一つは、それとは逆に、洗の実力を試そうとしたのではないか、ということである。

「軍民進行曲」の作曲は、作曲が洗と決まった翌日（二月二〇日）に始まり、僅か一二日後の二月三一日に終了している。これ以前に、洗が脚本を読んでいたかどうかは分からないが、たとえ読んでいたとしても、それまで経験のなかった「歌劇」に挑戦し、わずか二日で完成させたというのは、それだけで驚くべきことである。だが、「日記」（二月二二日）によれば、彼らは四日間での作曲を求めていたという。この要求は一見無謀だが、実は、四日というのは、向隅が「農村曲」を作るのに要した時間である³⁰。だから、彼らの要求には、同じ時間でどの程度のものが作れるのか、洗の実力を試すという意味があったと考えられる。この発想は「一人で」にも表れていておかしくない。

なお、「四日で」には、もうひとつ、スケジュール上の問題が考えられる。「日記」によれば、この曲の最初の演奏は、一九三九年一月一三日に行われた。一日には、陝

甘寧辺区參議会が開かれたが、その開会式で、「軍民進行曲」のふたつの主題歌が演奏され、夜には、參議會に出席している代表者の前で、全曲が演奏された。

初演の様子を、重慶から来たジャーナリスト・陳学昭が、その著書『延安訪問記』に書き残している。⁽²⁸⁾彼女は、魯芸の副院長・沙可夫に連れられて行ったこの演奏会を「預演⁽²⁹⁾」と書いている。だとすれば、陳が行ったのは一二日、一五日の參議會でのものが正式な初演だということになる。

つまり、この曲は、もともと辺区參議會で各地の代表者に対する歓迎用の演目として予定されていた。そのために果たしてどれくらいの練習時間が必要かということと考えた結果、向隅たちはそれなりの長さの歌劇であるということとを考慮し、二〇日間が必要と考え、そのためには四日で作曲、という判断をしていた可能性がある。後で見るとおり、陳はこの曲が実際に四日で書かれたと誤解していたようだが、その事情について「為了急於上演（上演を急ぐために）」と書いている。だとすれば、陳が誰かから、この曲はスケジュール上の問題から四日で書かれたのだ、という解説を聞いていた可能性が高い。

六六頁で見たとおり、洗は、西洋歌劇を否定するが、中国に新しい歌劇の伝統がない状態で、昔パリで聴いた西洋

歌劇から完全に自由であつたとも思えない。西洋歌劇の影響というのは、向隅たちには理解できないことだったろう。この違いもまた、作曲にどれくらいの時間を必要とするかについての両者のズレを生んだに違いない。

洗が書いた「我對於創作歌劇『軍民進行曲』一点意見⁽³⁰⁾」には、「這短少的時間当然不能希望有多大的收穫、尤其是在延安物質条件下（この短い時間では、当然多くの收穫を期待することはできない、特に延安の物質的条件の下では。）とあつて、時間的・物質的（主に樂器）な制約の厳しさを強く感じていたことが分かる。だから、一二日間で書いたというのは、洗として満足すべきものだったわけではなく、かといって、四日で書けるほど簡易なものにもしなかつたという、ぎりぎりの妥協点だったと想像される。

さて、陳が書き残した初演の印象は、次のとおりである。

音楽方面、歌曲是洗星海先生作的。（中略）演完後、他們當場請觀衆批評、先請丁玲女士、丁女士推讓了一歇後、立起來、說她喜歡過『天送一箇書面意見』再請她說、終於說了……音樂太帶一點洋味兒……」（中略）我覺得「軍民進行曲」的情節比士氣十足的「農民歌」還不如、固然、「農民歌」裏的歌曲是東拉西湊的、好如青菜豆腐湯放肉片……「軍民進行曲」是一氣写成的、是一位作曲者的心血……為了急於上演、僅僅費了四天天工

夫、應該珍視作曲者の努力、与迅速的創造力。(中略) 中国的作曲比以前是進步了、但還不能表現中国民族的偉大而僅嚴的靈魂——像這次抗戰——。在「軍民進行曲」裏、我期待一箇忿怒、一箇驚恐、一陣暴風雨樣的聲音、但總沒有、缺少氣魄、而覺太消沉一点(音楽について言えば、歌は冼星海先生が書いた。(中略) 演奏が終わった後、彼らはその場で聴衆に感想を求め、まず丁玲先生に頼んだ。丁女史は少し遠慮をした後、立ち上がり、後で手紙で意見を述べたいと言った。それでも彼女に意見を求めると、とうとう「音楽が少し西洋臭い」と言った。(中略) 私は「軍民進行曲」の物語は、とても田舎臭い「農村曲」より劣っていると感じた。もとより、「農村曲」の歌は寄せ集めで、野菜と豆腐のスープに肉を放り込んだようなものだ。「軍民進行曲」は一気に書かれたもので、作者の心血であり、上演を急ぐため、わずかに四日で書かれたのだから、作曲者の努力と迅速な創造力を評価しなければならぬ。(中略) 中国の曲は以前に比べると進歩したが、それでも今回の抗戦で見たような中国民族の偉大でまじめな魂を表現できていない。「軍民進行曲」で私は怒りと恐れと暴風雨のような音を期待したが、それらは全くなく、氣迫に欠け、少し生氣がないと感じた

のだった。

「音楽が西洋臭い」という丁玲の指摘は、塞克がそれを「土包子(田舎者だ)」と評したことも含めて、洗も「雜記」に書き留めている。預演の翌日、この曲についての座談会が開かれた。残念ながら、その詳細な記録は見つけることができていないが、洗の「日記」に、「各系開座談会討論歌劇、從中有人攻擊我——大致都說這歌劇的音樂是成功的(魯芸的各系は座談会を開いて歌劇を討論したが、その中で、ある人が私を攻撃した。しかし、ほとんど皆この歌劇の音楽は成功だったと言った)」とあるのも、丁玲を意識しているかも知れない。これは、冼自身の表現なので、音楽に対する評価を氣にする冼の意識を強く反映するのは当然であるが、それにしても、「音楽は成功だった」には、「脚本はともかく」というニュアンスが強く含まれているだろう。陳の回想の中で筋の拙劣さが指摘されていることも一致する。だが、陳は、音楽自体にも不満を述べている。陳は、フランスに留学していた時、文学と共にピアノをも本格的に勉強していたらしく、音楽に対する造詣は深かったと思われる。だとすれば、陳の不満には、それなりの重さがあるだろう。

「軍民進行曲」は、陳学昭が不満を感じ、冼が、酷評した人もいたと言っており、音楽面においても秀逸な作品と

して洗の評価を高めたとは決して言えない。そのことは、今見てきたような洗周辺の人の評価よりも、この後、この曲が演奏された記録があまり見られず、特に一九四〇年五月、洗が延安を離れて以後は、「農村曲」は演出時間最長、場次最多、唱腔流伝最広、影響最大、深為廣大軍民喜聞樂見の一部多幕新歌劇²²（「農村曲」は演奏時間が最も長く、場数が最も多く、歌が最も広く伝わり、影響が最大で、非常に多くの軍人・民衆に歓迎された多幕の新歌劇だった。）ともあるとおり、むしろ「農村曲」の方が演奏機会が多かったように見える点に表れている。

とはいえ、「闘争就有勝利」で大規模楽曲への道を開いた洗星海が、この曲によって更に大きな作品の創作経験を増んだこと、延安の乏しい楽器事情の下ではあるが、まがりなりにも管弦楽伴奏の試みができたことの意味は、この後へ向けて小さくなかったと思われる。

洗は一九三九年秋以降、二番目の歌劇「滄陽河」を構想したが、創作を中断してソ連への出張・客死という道をたどるため、完成に至らなかった。²³「滄陽河」の脚本は、次章で論ずる「生産大合唱」の作詞者・塞克が書いた。「軍民進行曲」から「滄陽河」へという歌劇創作の途上に、「大合唱」が生み出されることになった。

四 「生産大合唱」

「軍民進行曲」初演の二ヶ月半後、三つの歌曲を挟んで、次に洗が取り組んだのは「生産運動大合唱」²⁴である。当初の構成は次のようであった。

第一場「春耕大合唱」（一二五小節）

第二場「生産と参戦」（一一〇小節）

第三場「農村小景」（三八四小節）

混声四部合唱＋ソプラノ・アルト・バス＋子供三名
伴奏 管弦楽（笛、ヴァイオリン、胡琴、ハーモニカ、三弦、中国の打楽器六種）

「日記」によれば、洗は一九三九年三月一日に作曲に着手し、三月六日にひとまず完成させ、三月二一日の預演を経て、二四日に陝北公学で正式に初演した。

作詞は塞克（一九〇六―一九八八）。現存する洗の曲の中で、塞克作詞のものは一六曲を数え、これは田漢の二〇曲に次ぐ多さである。塞と洗がどのようにして出会ったかは伝えられていないが、塞克の詞による最初の歌曲は「流民三千万」で、それが作られた一九三六年春は、洗が救亡音楽運動に身を投じた初期に当たる。洗が上海救亡演劇隊

第二隊の一員として上海を離れた時、塞克は第一隊の一員として同様に上海を離れた。年末に再び武漢で合流するものの、塞克はすぐに山西に移り、丁玲指揮の八路軍西北戦地服務団の活動に参加したため、洗とは会う機会がなくなった。⁽³⁸⁾しかし、一九三八年秋、洗と前後して延安に入り、ここで三たび洗と会って、「生産大合唱」の前に、立て続けに三つの歌曲を合作している。「軍民進行曲」の脚本が集体創作であつたのに対して、「生産大合唱」は歌詞と曲が、それぞれ完全に一人の作者によつてゐる。そのため、内容的には、この時代特有のプロバガンダソングでありながら、大きな作品については集体創作を基本にするという解放区の表現活動の流れに逆らい、個性の表現という近代芸術作品の雰囲気を漂わせるものとなつてゐる。

さて、後に有名になり、洗以外の人によつても盛んに作られるようになる「大合唱（合唱を中心とする声楽曲）」という様式は、この曲に始まるが、どのようないきさつでこのように斬新な形式の曲が生まれたのだろうか。

この曲については、初演から一ヶ月あまりが経つた一九三九年五月九日、洗と塞が勤務する魯迅芸術学院で、座談会が行われた。⁽³⁹⁾その時、歌詞を書きたいきさつについて、塞克は次のように語つてゐる。

有一次洗星海同志和我說、我們來寫箇大合唱好嗎？

要有力量的。當時我會費了幾天的時光來想這事、関于起來：打倒：衝呵：殺啊。一類的辭句覺得使用得太濫了、要沒有新的內容也未必會有力量。我正在為難時、恰巧聽到「生産運動」的口號、于是我決定寫這東西（ある時洗星海同志が私に言つた。「一緒に大合唱を書かないか？人を動かす力のあるやつだ。」当時私はこのことを数日間考へた。今の歌曲には「立ち上られ、打ち倒せ、突つ込め、殺せ」といった文句があまりにも使われ過ぎだと思つた。もしも新しい内容がなければ、きつと人を動かす力は生まれぬ。私がちょうど悩んでゐた時に、運良く生産運動の呼びかけを耳にし、これをテーマに決めた）。

これによれば、話を持ちかけたのは洗で、条件は「大合唱」であることと「訴へる力を持ったもの」であることだつた。やがて、一つの様式名として定着するようになる「大合唱」という言葉を、この時、洗は、単に大きな合唱曲という意味で使つただらう。複数の曲を組み合わせるという発想も見られない。だから、「大合唱」が合唱組曲として様式化したのは、この提案に対して連作詩を作ることと答へた塞克の功績であると言つてよいかも知れない。

「生産運動」とは、国民党による経済封鎖に対抗するため、解放区に新たな耕地を開墾し、自給自足の経済を成立させ

ようという試みである。その最初の呼び掛けは、一九三八年一月九日に行われている。延安で開かれた「一二・九紀念大会」の席上で、毛沢東は「青年運動的方向」という講話を行い、初めて「大生産運動」の展開を提起した。それを聞いた塞克は、会の後で毛沢東と会食したことも含めて、強い印象を受けたようだ。年が明けて二月七日には、中共中央による生産動員大会が開かれ、それを受けて、二人が勤務する魯迅芸術学院でも、二月一八日に作業を開始、少し遅れて二五日に動員大会を開いている。⁽³⁸⁾

洗がどの時点で新たな大作を合作することを持ちかけ、塞克がどの時点で詩を書いたかは分からない。孫煥英は、「抗戦吼獅——塞翁探訪散記」の中で、塞が着想を得た瞬間について、「一九三九年陽春的一天、塞克在延河边上醞釀創作、信步来回。延安地区轟轟烈烈的大生産運動、使他触景生情⁽³⁹⁾（一九三九年春のある日、塞克は延河のほとりで構想を練りながら、行ったり来たりしていた。延安地区の熱気に溢れた大生産運動が、彼の心を動かしした。）」と書いているが、これも確かめられない。だが、季節の都合もあって、「一二・九」から二月までは、生産運動の具体的な動きがまったく見られないので、塞の作詞も、人々が作業を始めた二月と思われる。

なお、塞クの文集が、原詩を忠実に印刷しているとすれ

ば、塞克は、あらかじめ曲の形態や歌手の声質を指定していた。しかし、例えば、第一場「春耕」を塞克が「五部合唱」と指定しているのに対し、洗は四部合唱で作曲するなど、洗は塞クの指定をある程度尊重しつつ、必ずしもその通りには作曲していない。

座談会における洗星海の発言の核心と思われる部分は、次のとおりである。

我聽過、研究過許多中外新旧音樂、也常常感到今天中國音樂有許多還不能高度中國化、因此只能在很小的圈子裏滋長着。許久以前我就立意以民間音樂做基礎、參考西洋音樂進步成果、創造一箇新的中國音樂形式、我雖然不斷努力在做、收獲總未能滿意（私は中国内外の多くの新旧音楽を聴き、研究したが、やはり現在の中国音楽はまだ高度に中国化出来ておらず、そのため井の中の蛙になっていられるのだといつも感じていた。ずいぶん前に、私は民間音楽を基礎とし、西洋音楽の進んだ成果を参考にし、新しい中国音楽形式を作る決意をした。そのために私は不斷の努力をしてきたが、成果についてはまだ満足できていない）。

ここには、「生産大合唱」で洗が何を目指したかが語られている。それは、新しい中国音楽形式の確立である。

前稿でも少し触れたが、洗が延安に来る直前、一九三八

年一〇月に開かれた共産党第六期六中全会で、毛沢東は政治報告（「論新段階」）を行い、「（表現は）新鮮で活発な、中国の民衆に喜ばれる中国的作風や中国的気風をもつてすべきである」と訴えた。これによって、延安の文芸界では、民族形式についての議論が盛んになった。洗の言い方では、いかにも洗が、それ以前から民族形式についての問題意識を持っていたかのように見える。集体創作に関する場面でも見たが、洗は、一九三八年初の時点で、更に「有了民衆歌曲做基礎、我們最低限度可以產生一種新的民歌風格、而不是以前的傳統的民歌。這是一定要從鄉民們實際生活去產生出來、併且要奠定一種中國民歌的風格、發展為將來的偉大民族的歌曲（民衆歌曲を基礎とすれば、私たちは一種の新しい民歌風格のもので、しかも伝統的な民歌ではないものを最低限生み出すことが出来る。それは、確かに民衆の現実生活の中から生まれてくるもので、なおかつ中国民歌の風格を基礎とし、發展して將來の偉大な民族歌曲となるものだ。）」とも書いていて、毛の發言以前から民歌の取り入れと、それによる独自の民族様式の創出に明確な問題意識を持っていたことが分かる。「雜記」において、洗は、一九三八年春に作曲した「新中国」という二部合唱の曲（光未然詞）を、自分にとって最初の民族化、芸術化の試みとしている。「雜記」は一九四〇年以降に書かれたもので、

一九三八―九年の議論の影響を受けている可能性が高く、無批判に受け入れることの出来ないものだが、右の發言を考慮すると、あながちこじつけとも言えない。洗は、同じ文章の中で、一九三八年初における救亡歌詠運動の六つの問題（欠点）の一つとして、「不能深入民間（民衆の間に深く入ることができていない）」という指摘をしてもいる。これは、毛が新たな民族形式の創出を訴えた時の問題意識とまったく同じである。つまり、延安での民族形式に関する議論より少なくとも約一年早く、より効果的な民衆工作のために、新しい音楽に「民歌」を取り入れることの意義を、洗はよく認識していたことになる。

さて洗は、各場面ごとの音楽上の特徴と工夫を述べつつ、最後に次のように総括する。

整箇歌曲來說、要修改的地方還很多、它的優點也正像詞一樣能大衆化、節奏鮮明、愉快、曲調動聽、能接近大衆的生活習慣、此外它有了中國的新的和聲、在形式上也非常自由。至于缺點、我感到全曲不大統一、到後來合唱的地方、和聲太洋化。其次與作詞的聯系太少、未能做到每一箇歌都共同商量創作（歌曲全体について言えば、修正すべき点はまだとても多い。その良いところは、歌詞と同様に大衆化していて、リズムがはっきりしており、楽しく、曲の調子が人を引き付け、大

衆の生活習慣に接近できている点だ。この他、そこには中国の新しい和声があり、形式面でも非常に自由だ。欠点について言えば、全曲があまり統一されておらず、後半の合唱のところでは、和声があまりにも西洋風になっている。次に、作詞との関係があまりにも少なく、一つの歌ごとに相談しながら創作することがまだできていない。

初演の成功について洗自身は、「日記」に誇らしげに書いているが、それをどこまで信用してよいかは分からない。なぜなら、前稿で示したとおり、洗には強い成功願望とそれに基づく誇張癖があるからである。

初演における直接的な反応としては、唯一、三月二五日に艾思奇から洗に届いた書簡の引用を、「日記」に見ることが出来る。そこには「昨晚看了魯芸的預演、許多人都認為音樂很好、都佩服你的創作精力（昨晚魯芸の預演を見て、多くの人が皆音楽がすばらしいと認め、あなたの創作力に感心した）」とある。その艾思奇は座談会にも出席して発言している。

「生産大合唱」は成功的、它的成功の理由是由于把握了芸術的正確方向、也即是實踐了我們向來對藝術方向所下的定論。這歌曲成功的地方：第一、是基本上反映現實、能從現實中找到藝術創作的題材和主題：第二、

作者能够熱心地追求着民族的形式。（中略）「生産大合唱」比「農村曲」、「軍民進行曲」都進步一些、但也還存着下列一些缺點與弱點。（中略）2、「拉犁歌」好像是碼頭工人的歌聲、農民生活雖苦、還不致于這樣郁郁沉悶、農村的歌聲多少總还有点田園風味、總應該比這輕快（「生産大合唱」は成功だったが、その理由は、芸術の正確な方向性を把握していたからで、つまりは私たちが以前から芸術に対して持っていた定論を實踐したということだ。この歌が成功したのは、第一に、基本的に現實を反映し、現實の中から芸術創作の題材と主題とを見つけ出していることであり、第二に、作者が民族形式を熱心に追究できていることだ。（中略）「生産大合唱」は「農村曲」「軍民進行曲」よりは少し進歩したが、まだ以下のような欠点と弱点がある。（中略）第二に、「拉犁歌」はまるで船着き場の労働者の歌聲のようだ。農民の生活は苦しいけれど、これほど沈鬱なものではない。農村の歌聲には多少田園の雰囲気があるはずで、これよりは軽快であるべきだ）。

艾が「生産大合唱」と二つの歌劇を比較しているのは、後者が先行作品だったからというだけではなく、「生産大合唱」が、舞台衣装をつけて歌劇的に上演されたことにもよっているだろう。⁽³⁾

艾が挙げる六つの欠点は、そのうち五つが歌詞と上演の仕方、上演環境に関することで、音楽に関する問題は、「拉犁歌」に関わる一つだけである。

洗は、一九三六年九月に、映画「壮志凌云」の挿入歌として「拉犁歌」を作曲した（呉永剛作詞）。題名から分かつとおり、それは「生産大合唱」と同様、荒地を耕すことを主題とする歌なのであるが、作曲の際、洗は監督や撮影メンバーと共に、河南省鄭州などの黄河に面した地域に行き、船着き場で黄河の船の労働者（船工）の掛け声を記録していたという。もちろん、その記録が「拉犁歌」には生かされているということであろう。そして、洗は「生産大合唱」の第一場「春耕」に、その音楽をほとんどそのままの形で転用した。塞克が転用を前提として歌詞を作ったという話は伝えられていない。場面としては共通しているが、「拉犁歌」の旋律は船着き場で働く労働者の歌である。「春耕」は農村の春の情景を描いている。艾には、それが音楽と情景のズレとして感じられたと言っているのである。このことは、座談会前に既に何度か指摘されていたようで、洗自身が、これに先立つ発言の中で、「我很同意有些同志給我的批評、說這曲太沉痛不能表現我們今天為了祖國解放而開荒的愉快情緒（私は何人かの同志が私に寄せた批評に賛成だ。それはこの曲はあまりにも暗く、私たちが今日祖國

を解放するために荒地を耕すという楽しい気分を表現できているというものだ。）」と述べている。

座談会では、続いて向隅、麗蓮、李清宇が詞や演出について多少の問題点を指摘した後、ト一が「許多人都說、「生産大合唱」是非常大衆化、我疑問、為甚麼演到現在已二箇月了、還不流傳在大衆裏（多くの人がみんな「生産大合唱」は非常に大衆化していると言うが、ではどうして初演から二ヶ月も経つのに、大衆の中に広がっていないのか？）と疑問を呈した。

洗の「日記」をたどると、この座談会までのわずか一ヶ月半の間に、延安で「生産大合唱」は七回も演奏されている。これは、曲の規模を考えると、非常に多いと言わなければならない。にもかかわらず、ト一が大衆の中に広まっていないと言っているのは、考えられるとすれば、「生産大合唱」を聴きに演奏会場に足を運んだのが、外来の賓客や延安在住の限られた知識人であって、一般大衆はあまり関心を示さなかったということ、延安の外に広まって行かなかったことを意味すると思われる。それに答え、会をまとめたのは洗の前と後に魯芸で音楽系主任を務め、延安音楽界において洗に次ぐ立場にあったと思われる呂驥である。

幾年來作曲比較成功的、「生産大合唱」還是第一箇、作品的成功、是由于作曲觀點的正確、大衆化与民族化

都充分能够發揮。(中略) 它不能立刻流传開去、因為它還缺乏了許多条件…第一、它是一箇有連貫性的大合唱、未便分開來唱…第二、它沒有很多的機會去進行向大衆教唱。雖然有許多原因這樣限定它、但它也有了相當發展、在學生中、機關中、兵團中、孩子中、「二月裏來」与「酸棗刺」那兩箇歌曲却広汎地唱着。(中略) 其次是作風、幾年前我們偉大的青年音樂家聶耳先生創作一箇新的作風、一改中國音樂過去萎靡傷感的作風、它是非常健康而且帶着豐滿的革命的熱力。到現在中國許多歌曲、還是表現柔和傷感、沒有光和多。「生產大合唱」不但繼承着這作風、併且進一步去發展它、它有光有力、輕快活潑、也非常值得我們贊揚(數年來的作品の中で比較的成功したものとしては、「生産大合唱」がやっぱり第一だ。作品の成功は作曲觀點の正確さによつており、大衆化と民衆化も十分に發揮されている。(中略) それがすぐに広まっていけないのは、多くの条件が欠けているからだ。第一に、それがまとものある大合唱で、分けるわけにいかないということだ。第二に、大衆に歌を教えるに行く機会がありませんということだ。多くの原因があつて広まっていけないが、相當な發展があるのも確かだ。學生の中、政府機關の中、兵團の中、子供の中で、「二月裏來」と「酸

棗刺」という二つの歌は、広く歌われている。(中略) 次は作風だ。數年前、我々の偉大な青年音樂家聶耳先生は新しい作風を作つたが、それは中國音樂の過去の弱々しく感傷的な作風を改め、非常に健康で豊かな革命のエネルギーを帯びたものだ。現在に至るまで、中國の多くの歌曲は、やっぱり表現が柔和で感傷的で、光と力のないものが多い。「生産大合唱」は、聶の作風を受け継ぐだけではなく、更に一步を進めて發展させ、光と力があり、輕快活潑で、我々が褒め称えるにふさわしい)。

呂は、「生産大合唱」を高く評價する。その理由は、艾とはほ同様に、「大衆化」と「民族化」の成功である。その上で、ト一の疑問に答え、流行しない理由として、内容に一貫性がある大合唱のため、分割にそぐわないこと、大衆への指導機會の不足、という二点を挙げる。一方、このことと矛盾するが、様々な団体の中で、「生産大合唱」第二場の一部である「二月裏來」と「酸棗刺」は、広く歌われるようになっていて、として、「生産大合唱」が民衆に受け入れられている証左としている。

確かに、それら二曲の中でも、「二月裏來」は、當時に関する証言類にもよく登場する。例えば、周巍峙は、「生産大合唱」中の「二月裏來」也是在敵後農村中流行得最広也

最久の一箇歌⁽⁴⁾（「生産大合唱」中の「二月裏来」も敵後方の農村で最も広く長く流行した歌だ。」）と言う。

洗が「人民音楽家」として絶対視されるようになるのは、一九四五年一月に、その訃報がモスクワから延安に届いた時、毛沢東が「為人民的音楽家洗星海同志致哀」という弔詞を寄せて以降のことである。「生産大合唱」作曲の時点で、洗は党员ではなく、あくまでも共産党に試されている存在である。従って、ここで呂驥が後の国歌「義勇軍進行曲」の作曲者・聶耳の後継者として洗を高く持ち上げるのは、必ずしも、政治的事情によって、そう評価することが暗に強いられていたからとは言えない。やはり、呂驥としての高い評価があったと考えるべきだろう。

しかし、この曲は「二月裏来」以外、全体としてはさほど多くの演奏機会があったわけではないように思う。それは、この直後に「黄河大合唱」が完成し、それが「生産大合唱」の地位を奪ってしまったからである。

五 おわりに

洗の作曲活動を代表する「大合唱」と呼ばれる大きな合唱組曲は、「生産大合唱」で誕生した。その萌芽は、武漢で作った「闘争就有勝利」にあった。歌劇の作曲や、民歌

を曲に取り入れることに對する関心もまた武漢時代にあった。その後、延安に移動し、歌劇「軍民進行曲」で大規模な曲の作曲経験を積んだこと、塞克という上海以来合作関係のあったメンバーと延安で再会できたことなどが、「大合唱」成立の要因となった。

「生産大合唱」座談会で、洗は音楽における「大衆化」「民族化」「芸術化」の重要性を訴える。「大衆化」と「芸術化」は、矛盾しかねない。洗は、「生産大合唱」で、それらの微妙なバランスを追求した。残念ながら、紙幅の都合で、その頂点たる「黄河大合唱」に触れる余裕はない。それを次稿の課題としたい。

注

- (1) 「救亡音楽運動家・洗星海の誕生」（『集刊東洋学』第一〇七号、二〇一二年）。
- (2) 馬可「洗星海伝」（人民文学出版社、一九八〇年）。
- (3) 岩崎富久男「洗星海の生涯」（上）『明治大学教養論集』第八六号、一九七四年 中・同 第一二二号、一九七八年 下その一・同 一二六号 一九七九年 下その二・同 第一三三号 一九八〇年）。
- (4) 秦啓明「洗星海年譜簡編」（『星海音楽院学報』一九八九年第二期 統一〇期 第一〇期 統一〇期 第二二期 統一〇期 統一〇期 第四期）なお、秦には、これに先立つ

ものとして、『洗星海』（長江文芸出版社、一九八〇年）があるが、典拠が示されない上、自由な想像を織り交ぜて書いた物語風のものである。

- (5) 戴鵬海「唯史不可以為偽——秦啓明『洗星海年譜簡編』偽誤実録」(上)『星海音樂學院學報』一九九六年第一期 下、同 第二期。

- (6) 汪毓和「中国近現代音楽史（近代部分）」（高等教育出版社、二〇〇五年）、夏澍洲「中国近現代音楽史簡編」（上海音楽出版社、二〇〇四年）、余甲方「中国近代音楽史」（上海人民出版社、二〇〇六年）、陳志昂「抗戰音楽史」（黄河出版社、二〇〇五年）。日本では、中国音楽研究会編『新中国の音楽』（飯塚書店、一九五六年）の紹介が最も充実しているが、考証も含めて不十分なものである。

- (7) 明言「洗学」研究甲子録——洗星海研究六〇年鳥瞰（上）『音楽探索』二〇〇七年一期。下、同二期。参照。

- (8) 一九四〇―四五年にかけて、ソ連で書き綴られた、『洗星海全集』（以下、全集と略）第一巻（広東高等教育出版社、一九八九年）所収。洗の文章は全てこの巻に収められているので、以後必要に応じて初出のみ注記する。

- (9) 後述の「闘争就有勝利」を除き、全て全集第二巻（同、一九九〇年）に収められている。

- (10) 斉唱と独唱の別は、全集の分類に従う。この分類の根拠は不明。小節数については前奏・間奏・後奏を省き、反復は考慮せず、単純に歌唱部分を数えてある。

- (11) 一九三五年秋に南京で作られた二曲を含む。

- (12) 一九三八年一月二六日から二月一九日まで、に安陸で書かれた五曲を含む。

- (13) 演劇第二隊のメンバーとして上海を離れる前日以降、一九四〇年二月頃までの洗の足跡は、彼の「日記」によってたどることができる。

- (14) 全集第四巻（同、一九九〇年）所収。

- (15) 「雜記」。鹿地亘については、魏奕雄「郭沫若与鹿地亘」（『郭沫若学刊』二〇〇〇年第四期）と郭沫若「抗日戦回想録」（岡崎俊夫訳が『中国現代文学選集』第一五巻、平凡社、一九六二年、に収められている。原題は『洪波曲』一九五八年発表）を併せ参照。

- (16) 侯唯動「第一次見洗星海」（初出『群衆音楽』一九八二年八月。「洗星海專輯（四）」広東省高等教育出版社、一九八三年所収）によれば、原詩は九節で、洗はそのうち五つに曲を付けたという。胡風編『七月』第一〇期（七月社、一九三八年三月）を見ると、「闘争就有勝利」は八節の形で発表されているので、現在残されているものが三曲であることも併せ考えると、全集編注が正しいと思われる。

- (17) 全集第四巻所収。この曲については、満新穎「洗星海の中国気派歌劇——対『軍民進行曲』的再認識」（『音楽研究』二〇〇九年第五期）という好論がある。その民族的性格と国統区での影響が検討の中心となっているので、本論ではそれを踏まえつつ、補う形で論を進めたい。

- (18) 梁必業「紅軍時期的文芸活動」（『中国人民解放軍文芸史料選編』紅軍時期上冊、解放軍出版社、一九八六年、所収）。

- (19) 初出、『武漢日報』一九三八年一月一七日。
- (20) 『延安文芸叢書』第八卷「歌劇卷」(湖南文芸出版社、一九八七年)。脚本も全文が収録されている。
- (21) 趙品三「関于中央革命根据地活劇工作的回憶」(一九五七年。初出『中国話劇運動五十年史料集』中国戯劇出版社、一九五八年。注(18)前掲書所収)。
- (22) 石聯星「秋白同志、我們永遠懷念你」(一九八〇年五月。初出『人民日報』一九八〇年六月十六日第五版。注(18)前掲書所収)。
- (23) 秋吉久紀夫『華北根據地の文学運動』(評論社、一九七六年)第V章第5節。
- (24) この問題は、文芸の大衆化問題との関係で重要なので、いづれ改めて論じるが、例えば、中共中央幹部教育部長・羅邁(李維漢)は、一九三九年四月一〇日に魯芸で行った「教育方針と怎樣實施教育方針」という報告(『延安魯芸回憶錄』光明日報出版社、一九九二年、所収)の中で、「集体」で研究、討論、指導することの必要性を訴えている。
- (25) 「民歌研究」一九三九年一月一六日摺筆の講義ノート第一章。
- (26) 時榮濤「良師益友——星海与三期音楽系片断」(注(24)前掲書)など。
- (27) 唐榮枚「延安的第一部歌劇《農村曲》」(注(24)前掲書)。
- (28) 陳学昭「延安訪問記」北極書店、一九四〇年。『民國叢書』第五編七九(上海書店、一九九六年)所収。中野美代子訳が、『中国現代文学選集』第一六卷(平凡社、一九六三年)にある。
- (29) 原文「第一次預演」だが、預演が二回行われた例が見られないこと、直前に「第一次演」という表現が見られることから、この「第一次」は最初の演奏であったことを表すものと考えられる。なお「預演」「初演」とは何かということについては、『東北大学中国語学文学論集』第一八号(二〇一三年)所載の拙論「黄河大合唱」の成立」参照。
- (30) 「軍民進行曲」初演前後に書いたと思われる文章だが、中国芸術研究院音楽研究所に謄写版印刷による前半部分だけが保存されていて、後半を欠いている(全集編注)。
- (31) 注(28)前掲邦訳の「解説」。
- (32) 抗敵劇団歴史編写聯絡組「活躍在淮南敵後的文芸戰鬥隊——新四軍江北指揮部(二師)抗敵劇団散記」(注(18)前掲書、抗日戦争時期第四冊、一九八八年)。
- (33) 全集第四卷に、スケッチの一部が写真で収録されており、解説が付けられている。
- (34) 全集第三卷(一九九〇年)所収。ただし、収録されているのは、四場形式であり、伴奏にも後人の手加えられている。「雜記」によれば、一九四〇年春に「秋収突擊」の歌詞が書き加えられたため、新たに曲も付けて全四場にしたということだが、注(25)前掲ノートでは既に「生産大合唱」(四段)となつていたので、一九三九年秋までに加筆は終わっていたと考えられる。曲の名称は、当初「生産運動大合唱」であったが、五月頃から「生産大合唱」に変わって行く。各場の名称も、ここでは「日記」に見られ

る初演時のものを書いたが、最終的（『全集』収録の形）には「春耕」「播種」「秋収」「豊年」となる。

- (35) 塞克の事跡については、楊志和・陳葉萊整理「塞克年表」
（『吼獅』塞克文集）文化芸術出版社、一九九三年、所収）による。

- (36) この座談会の記録は、『文芸突擊』第一卷第一期（一九三九年）に發表された（全集編注）。冼はそれを切り取って、『雜記』の「生産大合唱」の項の末尾に貼っていたため、全集でもそこに収録している。また、注（35）前掲文集にも付録として収録されている。

- (37) 塞克「我這箇人」（注（35）前掲文集所収。執筆は一九九二年で、文集のために書き下ろしたものと思われる）。なお、塞克はこの文章の中で、「生産大合唱」作詞の経緯にも触れているが、それによれば、冼は「大合唱」という言葉を用いず、「塞克先生、你要写箇厲害的有份量的東西（塞克先生、強烈で分量があるのを書いてください）」とだけ言っているのだ、「大合唱」という言葉を發案したのは塞克であるかのように読める。座談会が、冼・塞を含む多くの人々のいる中で行われたのに対し、「我這箇人」は、五〇年あまりを経ての自伝であるため、塞克に有利な潤色が行われた可能性があることから、本論では採らなかつた。

- (38) 【延安——魯迅芸術文學院紀事（一九三八—一九四六）】（魯迅校友会内部出版物、一九八八年）。

- (39) 初出『東北作家』一九八八年創刊号、注（35）前掲文集所収。

- (40) 注（1）前掲論文。

- (41) 注（19）前掲記事。

- (42) 「冼星海伝小考」（『集刊東洋学』第一〇四号、二〇一〇年）。

- (43) これは初演の時だけの話ではない。動物が登場することや、塞克が第二場に（用活報劇形式演出）と指定していることなどあつて、この曲はその後も歌劇的な演出の為されることが多かったようだ。張平「八路軍三八五旅宣傳隊史料」（注（18）前掲書、抗日戦争時期第三冊、一九八八年）には「歌劇『生産大合唱』」という表現も見える。

- (44) 全集第二卷「拉犁歌」の編注。

- (45) 周巍峙「解放区人民熱愛星海同志」（初出『解放日報』一九四五年一月一日。『冼星海專輯（二）』中央音樂院中國音樂研究所内部資料、一九六二年、所収）。